

РЕЖИСЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО ТВОРУ У СВІТЛІ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Розглянуто новітні тенденції розвитку музично-сценічного мистецтва, взаємозв'язок живого, практичного способу творення театрального процесу з методикою розвитку педагогічної науки, їх переплетінням та взаємозбагаченням. Досліджено пошуки нових форм інструментарію аналізу музичної драматургії оперного твору. Доповнено і уточнено здобутками, теорією і практикою режисерів, педагогів, теоретиків театральної справи. Проаналізовано трансформацію музично-драматургічного твору у сценічному прочитанні задуму автора, його ідейно-тематичного смислу, засобів драматургічної виразності, специфіки відображеного у творі життя. Окреслено важливість глибокого, перманентного взаємозв'язку автора і режисера, драматургії і сценічного видовища у розробці концепції майбутньої музичної вистави. Визначено структуру режисерського аналізу драматургії, змістовне наповнення її компонентів: обґрунтування вибору музичної драматургії проблемної тематики, історії написання та знакових сценічних утілень, ідейно-тематичної спрямованості, конфлікту, жанру, характеристики дійових осіб, композиційної побудови, специфіки відображеного у опері життя. Окреслено важливий в режисерському аналізі авторський контент, гармонізований із сучасними соціокультурними реаліями. З'ясовано умовність, поліфонічність, образність у визначенні понять режисерського аналізу оперної драматургії. Використано досвід у царині аналізу музичної драматургії студентів магістратури кафедри музичної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П.І.Чайковського, їх сучасне бачення у засвоєнні розділу фаху, поєданого з виробленими класичними методиками. Наголошено на важливості співпраці режисера і диригента від початку роботи над постановочно-режисерським планом майбутньої оперної вистави до вироблення спільної художньої позиції і досягнення одностайності у постановочній роботі. Виявлено завдання режисерського аналізу: створення цікавого, парадоксального, самобутнього режисерського задуму майбутньої вистави, міцного фундаменту впливового і емоційно-хвилюючого видовища. Доведено, що аналіз об'єктивного пізнання суб'єктивної глибинної сутності драматургії має стати орієнтиром практично творчої роботи над створенням нової театральної реальності.

Ключові слова: оперний театр України, музична драматургія, оперна вистава, режисерський аналіз.

Постановка проблеми... Сучасна епоха — це час, коли в сценічному мистецтві відбуваються тотальні зміни як у галузі творення музичної драматургії, методів роботи над постановкою оперної вистави, так і в теоретично-педагогічному забезпеченні функціонування театральних інституцій. Народжуються нові форми сценічного дійства, зростає взаємозбагачення і взаємопроникнення музично-сценічного і драматичного мистецтва. Збільшується роль провокаційних, імпульсивних форм відображення життя, понижується питома вага класичної традиції оперної режисури.

У цьому випадку важливо розрізнити метод роботи над постановкою (організацію репетиційного процесу, творення образу вистави і ролі) та естетичною складовою театального мистецтва. Тому дуже важливо дотримуватися цього методу, виробленого часом і досвідом майстрів драматургії і режисури.

Методу роботи над класичною формою театального мистецтва, способу відтворення дійсності у художньо-сценічному виразі присвятили свою діяльність В.-А. Моцарт, Дж. Верді, В. Фельзенштейн, Ф. Дзеффіреллі, М. Лисенко, Л. Курбас, Р. Вагнер, Дж. Пуччіні, П. Брук, Р. Стурюа та ін. Кожен із видатних майстрів зробив свій внесок задля максимального оновлення режисури музичного театру найсучаснішою методологією творення музичної вистави. Заради цілісної роботи над синтетичним сценічним видовищем працює і нинішнє покоління діячів музичного театру.

Одним із головних розділів роботи над музичною виставою є глибокий, вивірений і точний режисерський аналіз музичної драматургії. Аналіз вистави — це перший із трьох розділів режисерського плану постановки театального видовища. Він є фундаментом для режисерського задуму і втілення, має стати компасом і спрямовуючим фактором на шляху постановки високохудожнього, ансамблевого і емоційно-впливового спектаклю.

Сучасний театр з усталеними підходами до режисерських інтерпретацій призводить до тиражування форм відображення дійсності в художніх образах

та спонукає до переосмислення підходів до постановок. Необхідність багатовекторних утілень сучасних оперних вистав на тлі їх типізації в умовах глобалізаційно-інтеграційних процесів потребує переосмислення сучасного концепту режисерського аналізу твору-оригіналу відповідно до запитів глядача XXI століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Впливу сучасної парадигми художньої культури на особливості репертуарної політики музичного театру України, специфіку режисерських інтерпретацій оперних творів присвячена стаття О. Касьянової (2024). Сучасні підходи до сценічного прочитання музично-театральних творів розглянуто О. Береговою та М. Черкашиною-Губаренко. О. Берегова (2010) зосредила увагу на автентичних інтерпретаціях оперних вистав початку третього тисячоліття на теренах України. М. Черкашина-Губаренко (2015) проаналізувала сучасні модернові тенденції, трактування класичних оперних творів у провідних європейських музичних театрах, схарактеризувала інноваційне сценічне рішення опери-балету В. Губаренка «Вій». На необхідності достовірного аналізу композиторського задуму твору-оригіналу задля створення режисером власного задуму оперної вистави наголошувала М. Нестьєва (2012). Основні компоненти структурного аналізу оперного твору з виокремленням їх характерних ознак визначила М. Черкашина-Губаренко (2009а, 2009б).

Режисерські пошуки та експерименти у розширенні жанрово-стильових осмислень творів в українському театрі дослідив Ю. Станішевський (2008). Специфічні ознаки театрального жанру як важливого елементу світовідчуття режисера під час аналізу твору-оригіналу та формування власного бачення вистави виявив В. Василько (1967).

Концептуальні засади музичної режисури в аспекті функціонального призначення, їх застосування в постановках сучасних українських опер здобувачами вищої освіти описано в публікаціях автора статті П. Ільченка (2004, 2017). Приклади режисерського аналізу оперних творів Ф. Пуленка

«Людський голос» та Ю. Мейтуса «Украдене щастя» відображені в постановочних планах магістрів Р. Божка (2024) та Я. Левченко (2024).

Огляд вищезазначених джерел заклав підґрунтя для переосмислення контенту режисерського аналізу оперного твору відповідно до сучасних кардинальних перетворень у світовому та українському музичному театрі.

Мета дослідження — визначити концептуальні підходи режисерського аналізу твору-оригіналу відповідно до театральної естетики ХХІ століття, вимог та запитів глядача інформаційного суспільства.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати режисерські підходи до трактування класичних творів в умовах розуміння сучасним глядачем подій минулого;
- 2) виявити перспективні форми актуалізації класичного оперного репертуару відповідно до сучасної театральної естетики;
- 3) охарактеризувати концепт режисерського аналізу твору з урахуванням ознак переосмислення його складових компонент в реаліях сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження... Кожна епоха, кожний період розвитку театру має свої особливості вияву, свою самотутню естетику, формотворчі ознаки засобів сценічної виразності. Не випадає із цього ряду і сучасний етап розвитку музично-сценічного мистецтва та його авангарду – режисури оперного театру.

«Потік свідомості», «імпульси озаріння», імпрровізації, інсталяції, провокації, вербатім і багато інших форм художнього пізнання світу, дослідження його проблем, прогнозів розвитку, засобів відображення характеризують сучасне сценічне мистецтво.

На сьогодні у більшості театрів і, зокрема, у музичних, сюжети, запропоновані обставини драматургії, специфіка конфлікту осучаснюються, перевтілюються у новітній формат, вирішуються модерними інтер'єрами, занурюються у сучасні форми протистояння. Цей процес відбувається протягом всієї історії розвитку театру і не зупиняється ніколи. Згадаймо, скільки драматургічних версій ми знаємо про історію Дон Жуана, перелицьовування

сюжетів Арістофана, Плавта, а згодом і Мольєра. Питома частина драматургії Шекспіра, Лопе де Вега, Брехта теж осучаснені, модернізовані давні сюжети. Це природньо і ніхто такий порядок речей не ставить під сумнів.

Така ж тенденція і у постановках вистав. Згадаймо постановку оперети «Пошились у дурні» М. Кропивницького (режисер Ф. Лопатинський) у театрі «Березіль» де дія п'єси переноситься на арену цирку, а в цирку на той час у 30-ті роки XIX століття ставилися історичні п'єси-хроніки тощо. Або режисер К. Хохлов у Київському театрі ім. Лесі Українки дію п'єси О. Островського переніс у монастир, зробивши персонаж Мурзавецьку ігуменею.

Правда, результат багатьох модернізацій, особливо у царині режисури не завжди витримує критику. Ось і сьогодні багато вистав, зокрема і музичного театру викликають захоплення своєю фантазією, сміливістю рішення, провокативністю, але за конфліктом, точності переведення його характеру на ґрунт сьогоднішніх реалій у більшості формальний.

До прикладу розглянемо виставу одного із провідних театрів України «Одруження Фігаро» Бомарше. Вистава смілива, популярна, подобається вона глядачу багатством фантазії, пристосувань, використанням цікавих засобів виразності. Одним словом, у виставі багато цікавих знахідок, окрім точності переведення модуля конфлікту епохи Бомарше на ґрунт нашого часу. У епоху, відображену драматургом, конфлікт був детермінований законом «першої шлюбної ночі», хай формально відмінним графом, затухаючим по гостроті у суспільстві, але законом. Піти від графа, змінити місце проживання без його відома, вийти з-під пресингу обставин було майже неможливо.

У сучасній версії вистави граф — лише володар значної авіафірми, а Фігаро і Сюзанна його підлеглі працівники, але не тотально залежні від графа люди. При ускладненні до неможливості обставин, героям історії можна звільнитися і перейти працювати до іншої авіафірми, можна подати позов на графа до профспілки, насамкінець, до суду. Проблема, яка підіймається у Бомарше, на наш час немає тієї гостроти і безвиході. А у виставі при осучасненні має бути точне й адекватне за гостротою характеру перенесення

предмету конфлікту. Цей конфлікт може відбутися у сучасній версії вистави, якщо, припустимо, граф був президентом комерційного банку, а Сюзанна не змогла погасити свій займ й була повністю залежна від нього.

Те ж можна зауважити про перенесення дії опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя» за твором І. Франка у наш час. У автора історія відбувається на Бойківщині, де діють патріархальні закони, порушення яких суворо, тотально караються усією спільнотою. Порушення не пробачається, покарання максимально жорстоке. Головна героїня твору Анна свого часу давала клятву коханому Михайлу, що любитиме його вічно, вийде за нього заміж і вік з ним у купі проживе. Потім, ошукана братами, що нібито її коханий Михайло загинув на війні, дає слово-клятву вже перед вівтарем, перед Богом, на вічне і вічне співжиття з Миколою. Клятву не можна порушувати, особливо церковну. І коли у життя Анни вривається «воскреслий» Михайло, вона у мить стає клятвовідступницею. На той час конфлікт мав характер трагедійності і невичерпності. Сьогодні такої гостроти даної проблеми немає, інші реалії, толерантне ставлення суспільства до цього конфлікту. Зараз можна просто розійтись, розірвавши шлюб. На той час це було неможливо. Актуалізації конфлікту може сприяти перебування героїв у фінансово-олігархічному середовищі, де порушення слова означає смерть.

Щоб знайти ступінь і рівень переведення класичної драматургії у реалії сучасності, треба досконало вивчити, дослідити контекст життя, що там відображений. Проблеми часто виникають там, де режисери зменшують увагу до осягнення та пізнання коду драматургії, де не проводять або формально підходять до режисерського аналізу драматургії. Аналіз музично-сценічної драматургії (від грец. «розчленування») — складний творчо-дослідницький процес «розкладання» драматургії і дослідження, складових його змісту та форми: ідейного спрямування, конфлікту, жанру, композиції, специфіки відображеного у творі життя, характерів дійових осіб, стилю, мови твору тощо. Режисерський аналіз драматургії – підготовчий етап самостійної роботи режисера над створенням майбутнього сценічного твору. До кола питань

режисерського аналізу входять: обґрунтування вибору твору; вивчення специфіки відображеного у драматургії та творчості автора; дослідження власне самої драматургії. Аналіз як дослідження складових драматургії має проводитись комплексно без відокремлення однієї від іншої складових, а в їх взаємозв'язку та взаємодії, засвоєння драматургії як художнього цілого.

З чого ж починати режисерський аналіз музичної драматургії (маємо на увазі партитуру твору, а не лише літературну основу)? Як не дивно – не з визначення теми, проблеми, ідеї, а з кістяка драматургії — подієвого ряду. Подієвий ряд формується вчинками, які творять факти, а є дійові факти, що творять проблемність, конфліктність, поступовість життя. Факти, що підтверджують даність, уточнюють, розширюють, надають об'ємності, емоційного забарвлення течії життя, але вони залишаються просто фактами. А дієвий факт, що кардинально змінює конфлікт, його гостроту, направленість, розстановку сил у конфлікті, принципово змінює масштабність зіткнення, може визначатися як подія. Звичайно, подія докорінно й принципово змінює сюжетну лінію як зовнішнього виразу, так і розвитку подієвого ряду драматургії. Таким чином вчинки, факти, події і навіть випадок творять подієвий ряд, тобто об'єктивний зміст музично-сценічного твору.

Визначення подієвого ряду твору допоможе віднайти наскрізну дію, яку творить головний герой або колективна сила (головні персонажі твору) для досягнення певної мети. Їм обов'язково протистоїть контрнаскрізна дія (воля, зусилля, фізичні і психічні вчинки, матеріальні сили персонажів, що протидіють, роблять супротив, стверджують свої бажання). На стику наскрізної та контрнаскрізної дій, як правило, виникає подія (подія, яка рухає історію, сюжет, розвиток конфлікту). Головних подій не так вже й багато. Як правило, одна подія в основі експозиції (латентна стадія зіткнення), зав'язки (зародження стадії конфлікту), кульмінації, розв'язки, можливо але необов'язково передкульмінації, післякульмінації, фіналу. А ось у періоді розвитку дії конфлікту їх буває множина, хоча іноді і не так багато. Сприяння вірної оцінки

фактів та подій допомагає виявленню послідовної, логічної та органічної поведінки персонажа.

До того ж оцінка фактів і події є визначальним фактором виявлення надзавдання драматургії, природи характеру та предмету конфлікту. Саме із об'єктивно виявленого, дослідженого подієвого ряду визначається, викристалізовується конфлікт драматургії — головне, фундаментальне зіткнення, яке і буде рухати або рухає розвиток сценічної дії твору, фізичних і психічних зусиль персонажів, їх устремлінь, філософських і етичних позицій тощо. Конфлікт не придумує режисер, а скрупульозно, точно, вивірено виводить із тріади: вчинки-факти-події твору (подієвого ряду твору). І для точності визначення конфлікту дуже важливо з'ясувати суб'єктивне ставлення до подій і фактів автора твору-драматурга. Конфлікт — сутність музично-сценічного твору. За класичним визначенням конфлікт — це зіткнення антагоністичних сил драми, зіткнення протилежних таборів, подолання труднощів, перешкод, відкриття нового, невідомого; суперечність, що призводить дійових осіб до боротьби, розгортається у подіях твору та загалом завершується у його межах.

Конфлікт виникає з двох причин: прагнення персонажів до різної мети та досягнення її різними шляхами. Конфлікт визначається як: головний та побічний (по відношенню до наскрізної дії п'єси); зовнішній та внутрішній (по відношенню до дійової особи); трагедійний, драматичний та комедійний (за характером боротьби); вичерпний, важко вичерпний, невичерпний (за способом розв'язання).

У конфлікті важливо з'ясувати його зміст, виявити протидіючі сили (розстановку дійових осіб по відношенню до головного конфлікту драматургії, їх наскрізну дію та протидію); предмет конфлікту (об'єкт драматичної боротьби між персонажами) та його зростання (початок боротьби, розвиток, кульмінація та її завершення).

Для розширення поняття конфлікту необхідно визначити його різновиди: конфлікти цілей (сторони бачать по-різному стан об'єкта у майбутньому);

конфлікти пізнання (творчі конфлікти, різні погляди на ідеї, думки і шляхи їх вирішення); емоційні, чуттєві (різність почуттів та емоцій).

Доцільно з'ясувати типи конфліктів, а саме: реальний, випадковий (умовний), зміщений, помилковий, латентний, хибний.

Потрібно окреслити фази конфлікту, які полягають у наступних стадіях: латентна — зародження; демонстративна — усвідомлення виникнення конфлікту; агресивна; батальна — вирішення.

Коли виявили модуль конфлікту, можна визначати жанр драматургії. Класика окреслення характерних ознак жанру визначається як емоційне відношення автора до зображувального об'єкту. Деякі діячі практичної режисури надають своє визначення, що жанр – спосіб відображення, кут зору автора на дійсність, переломний момент у художньому образі. Проте, що таке у драматургії зображувальний об'єкт або кут зору на дійсність, складно зрозуміти для практичної режисерської роботи (хоча для театрознавців, можливо, це прийнятне визначення). У практичній роботі над драматургією головний чинник — конфлікт, де «кут зору» автора на конфлікт (його зародження, зав'язка, розвиток, взаємопроникнення, а головне — розв'язка) надає можливість підступити до з'ясування жанру. Загальновідомі три основні фундаментальні жанри — трагедія, драма, комедія та безліч похідних від них. Якщо визначати жанр за конфліктом, то у трагедії він невичерпний. У драмі конфлікт – важко вичерпний, а у комедії – легко вичерпний (або дріб'язковий, як у водевілі, опереті, жарті). Саме поведінка конфлікту надає визначення тих сотень підвидів жанру. У «Хазяїні» І. Карпенка-Карого дві смерті — агронома Зозулі і Терентія Пузиря, п'єса закінчується погромом в одному із сіл, яким володіє Хазяїн. Конфлікт знищення «злих сил» відбувається легковажно. Пузир побіг за гускою, що смикала скирду снопів зерна, напорівся на кілок, що стирчав із землі, відбив нирки, із-за жадоби відмовився лікуватися і «врізав дуба». Чим не комедія? У опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка серйозний конфлікт героїні і владного чоловіка-юриста Виборного до смішного легко вирішується на користь бідної і беззахисної дівчини. У першому випадку

комедія соціальна, у другому — лірична, бо конфлікт вирішується на основі взаємовідносин між чоловіком і жінкою та почуттями між ними.

Жанр включає такі складові як: жанрові особливості; міра умовності; відчуття природи почуттів; спосіб існування персонажа. Звичайно, якщо брати розширене поняття жанру драматургії, то варто додати, що жанр — це емоційне ставлення автора до конфліктної системи, композиції, побудови характерів персонажів, побудови діалогу, використання мовного компоненту тощо.

Що таке тип умовності? Це міра співвідношення конкретного і абстрактного, побутово-історичної достовірності і узагальненості у сценічному творі. Жанр драматургії визначає зміст і форму побудови твору, визначає співвідношення всіх компонентів: сценічної дії, темпоритму, характерів персонажів, залученість у конфлікт, атмосферу, в яку занурене відображене у творі життя. Проблеми жанру розлого і детально розглянуто у книзі видатного режисера-практика українського театру В. Василька «Фрагменти режисури» у розділі «Проблеми жанру у режисурі».

Ось деякі твердження даної проблеми: « Театральний жанр <...> це не лише художня, а й історична категорія. У театральному жанрі заховано визначення і характер поведінки персонажів, аспект, точка зору митця на дану тему, явище, характер, ситуацію, що відтворюється у виставі. Тобто жанр містить оцінку явища, елемент світовідчуття режисера...» (Василько, 1967, с. 49). У даному випадку В. Василько визначає поняття жанру як кут зору на явище, на життя, на боротьбу рівновекторних сил.

На підставі з'ясування сутності попередніх складових режисерського аналізу можна приступати до визначення ідейно-тематичної компоненти, а саме: теми, проблеми, ідеї драматургії. Є величезна кількість визначень поняття теми: мистецтвознавчі, театрознавчі, режисерські тощо. Так само режисерських визначень цього терміну багато. Серед них тлумачення на кшталт: тема — головна проблема; тема — досліджувана боротьба, коло подій; або «про що говориться у творі». На думку автора статі, для режисерського тлумачення

цього терміну немає чистоти визначення в окресленні теми як головної проблеми. Один термін покриває інший, тема то тема, а проблема — проблема.

Тема (з грец. те, що покладено в основу; про що) — це проблемне явище або їх сукупність, що відображені автором у драматургії (певного періоду на певній території) з метою дослідження, висвітлення прогнозу, моделювання, попередження тощо. Це можуть бути аспекти самотності, невгамовної пристрасті, безпричинних неспровокованих ревнощів, украденого щастя, безталання та інше. Тема із багатоманітності варіацій має обмежити певний контур розгляду подій у часі та просторі, не дати можливості режисеру розглядати події взагалі, безконкретно. Точне визначення теми із конфлікту твору конкретизує майбутній процес втілення.

При постановці вистави «Кайдашева сім'я» І. С. Нечуй-Левицького у Національному театрі ім. І. Франка провідною темою було визначено явище фальсифікації сімейних, християнських, загальнолюдських заповідей у талановитій, роботящій, сільській, українській сім'ї кінця XIX століття. Темою виступає розгляд, дослідження певного явища, а в даному випадку — явища фальсифікації. Можна визначити темою і боротьбу за певні цінності, ідеї, бажання, але ці складові краще ввести у розділ конфлікту, протистояння сторін конфлікту, розстановки сил у ньому.

Звичайно, визначення понять у мистецькій галузі, до деякої міри, умовні і, тим не менш, чим конкретніша формула визначення і чим точніше знатимемо, про що взятий до роботи твір, тим конкретніше, чіткіше, фундаментальніше буде зроблено майбутній режисерський задум вистави.

До прикладу режисерського аналізу музичної драматургії твору звернемося до робіт студентів кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зокрема, магістр Я. Левченко (2024) темою власної майбутньої вистави за оперою Ю. Мейтуса «Украдене щастя» визначила явище тотальної розрухи гармонії у колі близьких, споріднених долею, спільним місцем проживання, бажанням крадіжки дарованого Богом особистого щастя конкретної людини у середовищі народності бойків на

теренах Західної України кінця XIX століття. Крадіжка людського щастя — тема загальнолюдська, а от середовище бойків з їх суворими, аскетичними, патріархальними уявленнями на право особистого щастя, на покору долі, що випадає людині, на принципи справедливості підсилює, загострює проблему рукотворної розрухи гармонії Божого задуму.

Окрім визначення явища, яке береться автором до розгляду, тема окреслює ще й певні межі часового і територіально-просторового виразу дослідження проблеми. І чим більш розмиті межі предмету авторського розгляду явища, тим абстрактніше буде глибина його наукової розвідки.

Отже, хоча переклад поняття теми з грецької звучить як «про що твір, розмова, дослідження» варто дуже точно і конкретно визначити її зміст, предмет, наповнення і характер проблеми, покладеної автором у фундамент своєї драматургії.

Проблема (від грец. — завдання) — життєве протиріччя, що виявляє і досліджує автор у драматургії, це питання, що вимагає вивчення та розв'язання. У драматургії автор може торкатися декількох проблем, що у сукупності становлять проблематику драматургії. Вона може і має давати різні відтінки темі, але це самодостатній компонент режисерського аналізу твору.

У постановочному плані опери Ф. Пуленка «Людський голос» дипломника-магістранта вищезначеної кафедри Романа Божка життєве протиріччя, яке треба вирішити у драматургії, визначено як проблему розриву каналів людського спілкування, глухоти технічно переповненого комунікаціями зв'язку світу до живого, знеболеного проблемами людського голосу у модерному та постмодерному суспільстві. Дана проблема породжує порушення живого людського буття, спричиняє підміну конкретного, реального життя людини уявленим, ілюзорним її існуванням.

І насамкінець, ідея (від грец. — поняття, уявлення) — головна думка музично-сценічного твору, емоційно-інтелектуальне ставлення автора до відображуваної ним дійсності (конфлікту), точка зору, до якої драматург повертає увагу.

Всі три складові ідейно-тематичного аналізу: тема, проблема, ідея взаємопов'язані, одне поняття витікає з іншого і вони мають обов'язково взаємоузгоджуватись, а не насильницьки, формально підганятись. На думку автора дослідження, проблема режисерського аналізу драматургії, і зокрема, музичної у наш час не тільки не відміняється, не послаблюється, а все більше зростає.

Однією із фундаментальних складових режисерського аналізу є композиційна побудова музичної драматургії. Треба обумовити, що на відміну від драматургії інших видів мистецтва (драматичного, кіномистецтва, масових дійств) композиційна побудова формується засобами музичного вираження. Звичайно, не відкидається і літературне джерело (лібрето), але, коли виникають протиріччя у трактовці, перевага залишається за музичною складовою побудови композиції.

У музично-сценічному творі музика — головний засіб вияву побудови драматичної дії, конфлікту, характеристики образів і місця дії, вона поглиблює емоційну насиченість вистави, посилює її художній вплив на глядача і тому музичному режисеру необхідно бути не тільки театральним спеціалістом, але, у певній мірі, й музикантом.

Складові композиції музичної драматургії збігаються зі складовими інших видів мистецтв. Окреслимо їх. Пролог (лат. — передслово, передмова). Це необов'язкова складова усіх творів музичної драматургії. Висхідна подія — подія, що відбувається до початку розкриття сюжетної лінії у конкретному розвитку драматургії твору, порушення, що готове розпочати конфлікт. Зав'язка — одна із головних подій, що породжує головний конфлікт. Тут важливо, щоб на латентну подію відреагувала інша сторона конфлікту. Розвиток конфлікту — етап зростаючої боротьби, єдиний складається з декількох подій. Передкульмінація — одна із головних подій, що помітно загострює боротьбу. Кульмінація — одна з головних подій, завдяки якій головний драматургічний конфлікт досягає найвищого загострення, після чого настає злам у розвитку конфлікту. Розв'язка — одна з головних подій, що

розв'язує (вичерпує) головний драматургічний конфлікт. Фінал (лат. — кінцевий) — частина музично-сценічного твору, в якій завершується боротьба. Епілог (грецьк. — післяслово, післямова) — заключна частина, в якій йдеться про подальші події. Це теж необов'язкова, як і пролог, складова усіх творів музичної драматургії.

Вміння виявити композиційну побудову музичної драматургії — це, в першу чергу, точне виявлення кістяку майбутньої практичної вибудови сценічної дії, її логічності, послідовності, безперервності, активності і впливовості на емоційне сприйняття майбутнім глядачем і слухачем.

Композиційна побудова є основою для режисера у творчому задумі вистави. Режисерський задум може бути оригінальним, самобутнім, але «витікати» з авторської концепції твору-оригіналу.

Тепер, коли досліджено кістяк музично-сценічної драматургії, має бути виявлено стиль автора, стиль конкретного твору.

Визначення стилю обраної музичної драматургії є важливим компонентом режисерського аналізу, а тому необхідно чітко окреслити зміст цього поняття. Почасти стиль і жанр поєднуються, ототожнюються. Іноді зустрічаються твердження, що стиль — друге визначення жанру, або поняття, що уточнює жанр. Означена думка є серйозним викривленням розуміння даного терміну. Так, ці два поняття взаємопов'язані, але різні за функціональними діями.

Жанр визначається поглядом автора на конфлікт, його зародження, розвиток, взаємопереплетення перепетій, розв'язання тощо.

А от стиль (від. грецьк. — паличка для написання) — почерк творення конфлікту, сюжету, подійового ряду; манера викладення матеріалу; компонування композиційної побудови; взаємоіснування частин драматургії, видовища, візуального виразу, виражальних засобів.

Стиль — це єдність основних художніх особливостей, характерні риси, притаманні творчості певного митця, індивідуальна манера автора, своєрідність бачення ним світу та відповідні засоби його відображення. Стиль — це видима,

відчутна самотність, що вирізняє одне явище від іншого. Стиль може характеризувати конкретний твір, певний період або всю творчість автора, епоху, регіон, який має оригінальність творення драматургії, манеру та метод відображення дійсності. Стилі можуть бути витончені, дисгармонійні, закінчені або відкриті в оформленні, гармонійні або сумбурні, монументальні або камерні, парадоксальні або приземлені. Рівні ієрархії стилів — авторські, естетичні, епохальні, історичні тощо.

Яскравим наочним прикладом стильової характеристики драматургії, втілення видовища є французько-бельгійський фільм «Артист» (реж. Мішель Азанавічус) про події у Голлівуді 1927 року.

Наступним етапом режисерського аналізу є визначення соціально-психологічних характеристик персонажів твору.

Звичайно, у цьому контексті не обійтись без з'ясування сутності поняття «характеристики» (від грецьк. — риси). Це відтворення характеру персонажа в сукупності психологічних особливостей, що виявляються в його діях та поведінці. Основою визначення характеристики є збирання матеріалу про персонаж, створення «досьє» на дійову особу. Задля цього потрібно зібрати всі характеристики, зроблені автором про персонаж (ремарки, коментарі, вік, рід занять, назви імен тощо); виявити все, що інші дійові особи говорять, думають, декларують про нього, і, насамкінець, що сам герой думає і декларує про самого себе.

Не менш важливим чинником дослідження характеристики дійової особи є відстеження лінії вчинків, які вона здійснює. Адже найбільш точно і мотивовано людина проявляє себе у діяннях. До того ж бажано виявити базовий тип нервової діяльності: сангвінік, холерик, флегматик, меланхолік. На сьогодні дослідники людської природи зробили більш точну і ширшу класифікацію. Із цих складових режисер має відтворити біографію кожного персонажа.

До визначення істотних, характерних особливостей, ознак, показників якості психічного стану належать: соціальне і матеріальне положення;

зовнішній вигляд; специфіка світогляду і світосприйняття; коло інтелектуальних інтересів, нахилів, звичок; мова персонажа; відношення до людей, оточуючого світу; ступінь участі та роль у конфлікті; освіта та виховання; аналіз імені, прізвища, прізвиська; співставлення з іншими персонажами; риси характеру (безсердечність, боягузтво, грубість, неосвіченість, тупість, всеохоплююча лінь і навпаки сердечність, сміливість, вихованість, гострота розуму тощо).

Режисерський аналіз музичної драматургії – обов'язкова і гостро необхідна умова в роботі музичного режисера над задумом майбутньої вистави. Це перший і фундаментальний розділ із тріади постановочного плану вистави, куди входять: режисерський аналіз драматургії, режисерський задум та режисерське втілення вистави.

При значній кількості сучасних сценічних прочитань, особливо класичного репертуару, здійснити оригінальну, самобутню, неповторну виставу без глибокого-вивіреного аналізу музичної драматургії — сумнівно. Тільки всебічне пізнання задуму автора твору-оригіналу, закономірностей його зародження, розвитку, взаємозбагачення і розв'язання конфлікту, способу організації композиційної побудови мотивів поведінки персонажів, їх бажань, намірів, уподобань, жанрової організації викладення сюжетної історії і багато іншої дослідницької роботи надасть можливості вийти на свій, притаманний тільки собі індивідуальний режисерський задум вистави.

У терміні «режисерський аналіз драматургії твору» аналіз передбачає розчленування предмету пізнання, абстрагування його окремих сторін чи аспектів, а аналіз драматургії — складний творчо-дослідницький процес «розкладання» музично-сценічного твору і виявлення складових його змісту та форми ідейного спрямування, конфлікту, жанру, композиції, характерів дійових осіб тощо. Визначення сутності і властивостей цілісності системи музично-сценічного твору, уточнення форми та побудови її структури, дослідження кожного елемента, закономірностей, за якими твір задуманий, втілений у певну форму, пронизаний цілісним функціонуванням даного модуля — складає

основу режисерського аналізу драматургії твору. Аналіз — передбачає не тільки «знайти» закладену автором логіку сценічної дії, не переінакшувати, не підпорядкувати її суб'єктивній логіці, а дослідити, пізнати, віднайти, прослідкувати саме авторське бачення відображеного у творі життя.

Аналіз має бути проведений через дію, що означає вольовий психофізичний акт, направлений на подолання перешкоди з метою досягнення обраних цілей. Левова частка сценічної дії належить персонажам, що діють в контексті музичної драматургії, а оркестру відведено основну роль підсилення її засобами музичної виразності. Тому необхідне скрупульозне вивчення музичної партитури як основи музичної драматургії.

Чому в наш час поглиблюється запит на глибокий, всеохоплюючий аналіз музичної драматургії. Сучасні театральні процеси різко контрастують з класичними формами і канонами режисерської практики, тому стають більш розмитими критерії художньої цілісності музичної вистави, збільшується питома вага дилетантства.

Натомість, сучасний музичний театр все гостріше висуває на перший план таку низку функцій режисури, як: актуалізація музичного-театрального твору; набуття ним ознак соціального суспільного явища; відтворення стилю історичної епохи та самобутнього композиторського стилю; оновлення та збагачення засобів виразності музичної вистави; створення художньо-цілісного видовища.

За багато років роботи зі студентами помічено, що у великої частки з них вже на другому чи третьому занятті готовий режисерський задум уривку, акту, а то і вистави. У більшості з'являється спокуса швидко зупинитися на зовнішньому ознайомленні з музичною драматургією, є бажання свої поверхневі уявлення нав'язати композиторській. Має бути навпаки — авторська концепція повинна мати абсолютний формат/варіант/статус над режисерським задумом.

До того ж, у сучасну музичну режисуру часто залучаються люди без фундаментальної музично-режисерської освіти, спеціалісти за інтуїцією, так

звані «креативно мислячі». Чи можливо таке у медицині, інженерії, атомній енергетиці та хоча б у диригентському мистецтві? Чому дилетантизм так часто допускається у сфері режисури? Можливо тому, що так легше, але чи доцільніше?

Висновки.

1. Задля розуміння сучасним глядачем подій минулого, що відбуваються в класичній опері, режисери використовують автентичні і модернові підходи до їх інтерпретації. При автентичному підході конфлікт, закладений у творі-оригіналі, залишає свою актуальність і способи вирішення в історично-достовірному ключі. При модерновому підході з перенесенням подій у сьогодення, актуальність конфлікту, що була суголосна морально-етичним нормам минулого, втрачається, тому потребує пошуку нової сучасної проблемної ситуації в контексті композиторського задуму твору.

2. Однією із важливих і перспективних форм актуалізації класичного оперного репертуару, відповідно до інтересів і запитів глядача доби інформаційного суспільства, є використання новітніх арт-технологій, сучасних досягнень науки і мистецької практики задля поглиблення музично-драматургічної складової вистави, органічно поєднаної з яскравою сценографічною компонентою, що сприяє глибоким емоційним переживанням реципієнта.

3. Сучасний концепт режисерського аналізу класичного твору-оригіналу передбачає кардинальне переосмислення його складових: теми, проблеми, ідеї, подієвого ряду, конфлікту дії та контр дії, жанру, стилю епохи, часу і місця дії, характеристики дійових осіб, мовних особливостей лібрето, які повинні вирішуватися відповідно до майбутніх інтерпретацій вистави з можливістю корекції задля актуалізації в реаліях ХХІ століття.

Перспективи подальших досліджень... Використання сучасних новаторських підходів до реалізації класичного оперного репертуару із застосуванням інноваційних арт-технологій потребує проведення більш глибокого режисерського аналізу на стику різних галузей наук, мистецтва,

досягнень техніки, що актуалізує проведення комплексних інтегративних досліджень з обраної проблематики.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова, О. М., 2010. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.190–205.
2. Божко, Р., 2024. *Режисерсько-постановочний план вистави Ф. Пуленка «Людський голос»*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Василько, В. С., 1967. *Фрагменти режисури*. Київ: Мистецтво.
4. Ільченко, П. І., 2004. Музична режисура, як особлива форма художньої діяльності. Функції музичної режисури. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 10, сс.29–34.
5. Ільченко, П. І., 2017. Постановки сучасної української опери у процесі підготовки режисера музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(35), сс.60–67.
6. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
7. Левченко, Я., 2024. *Режисерсько-постановочний план вистави Ю. Мейтуса «Украдене щастя»*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор: односторонні чи протилежності? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
9. Станішевський, Ю. О., 2008. Жанрове розмаїття режисерських шукань: з історії українського театру ХХ ст. *Український театр*, 2, сс.15–21.
10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009а. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.58–76.
11. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009б. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(5), сс.142–153.
12. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*: монографія. Харків: Акта.

References

1. Berehova, O. M., 2010. Ukrainian opera of the beginning of the third millennium as a mirror of modern communication. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.190–205.
2. Bozhko, R., 2024. *Rezhysersko-postanovochnyi plan vystavy F. Poulenc "Liudskyi holos"* [The directorial and production plan of F. Poulenc's play "The Human Voice"]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.
3. Vasylko, V. S., 1967. *Frahmenty rezhysury* [Fragments of directing]. Kyiv: Mystetstvo.
4. Ilchenko, P. I., 2004. Muzychna rezhysura, yak osoblyva forma khudozhnoi diialnosti. Funktsii muzychnoi rezhysury [Musical direction as a special form of artistic activity. Functions of musical direction]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo*, 10, pp.29–34.
5. Ilchenko, P. I., 2017. Postanovky suchasnoi ukrainskoi opery u protsesi pidhotovky rezhysera muzychnoho teatru [Productions of modern Ukrainian opera in the process of training a musical theater director]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(35), pp.60–67.

6. Kasianova, O., 2024. Metamorfozy muzychno-teatralnogo mystetstva Ukrainy v umovakh vydozminy paradyhmy khudozhnoi kultury XXI stolittia [Metamorphoses of Ukrainian musical and theatrical art in the conditions of changing the paradigm of artistic culture of the 21st century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(65), pp.152–177.
7. Levchenko, Ya., 2024. *Rezhyserko-postanovochnyi plan vystavy Yu. Meitusa "Ukradene shchastia"* [The directorial and production plan of Y. Meitus' play "Stolen Happiness"]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.
8. Nestieva, M. I., 2012. Rezhyser i kompozytor: odnodumtsi chy suprotivnyky? [Director and composer: like-minded people or opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.
9. Stanishevskiy, Yu. O., 2008. Zhanrove rozmaittia rezhyserkykh shukan: z istorii ukrainskoho teatru XX st. [Genre diversity of directorial searches: from the history of Ukrainian theater of the 20th century]. *Ukrainskyi teatr*, 2, pp.15–21.
10. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009a. Strukturnyi analiz opernogo tvor (stattia persha) [Structural analysis of an operatic work (first article)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(3), pp.58–76.
11. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009b. Strukturnyi analiz opernogo tvor (stattia druha) [Structural analysis of an operatic work (second article)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(5), pp.142–153.
12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2015. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori: monohrafiia* [Opera theater in a changing time-space: a monograph]. Kharkiv: Akta.

PETRO ILCHENKO

ORCID iD: 0000-0001-8617-4228

Honored Artist of Ukraine, Professor,

Professor at the Department of Opera Training and Musical Directing

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,

Stage Director at I. Franko National Academic Drama Theater

(Kyiv, Ukraine)

ilcenkopetro605@gmail.com

DIRECTORIAL ANALYSIS OF OPERA DRAMATURGY

IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSIC THEATRE PRACTICE

This article investigates contemporary trends shaping the development of musical theatre, focusing on the evolving relationship between live performance processes and the pedagogical frameworks that inform directorial practice. Particular attention is paid to the fusion of practical stagecraft with theoretical inquiry in the analysis of operatic dramaturgy. The study positions the director not only as a mediator of textual meaning but also as a creative force shaping new theatrical realities through interpretive strategies. Using opera as a case study, the article examines how dramatic texts and scores undergo transformation during the staging process. It interrogates the relationship between the composer's authorial intent, the ideological and thematic dimensions of the work, and the materialization of these elements in performative space. Central to this inquiry is the collaboration between director and conductor, dramaturgy and spectacle — relationships that are fundamental to realizing a cohesive artistic concept in opera production. The research articulates a structured model of directorial analysis, outlining its key components: thematic relevance, historical context, precedent stage interpretations, conflict and genre analysis, character construction, formal architecture, and the socio-cultural resonance of the work's content. Emphasis is placed on aligning the director's conceptual vision with contemporary realities,

allowing for both fidelity to the work and innovative reimagining. Furthermore, the study examines the layered and symbolic nature of operatic meaning-making, highlighting the role of polyphony — both musical and interpretive — in shaping stage narratives. Drawing on pedagogical practices and analytical exercises conducted with master's students at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, it illustrates how classical methodologies and current theatrical paradigms are synthesized in training future directors. This article affirms directorial analysis of opera as a critical, imaginative, and dramaturgically complex process — one that necessitates not only technical and theoretical rigor but also affective and conceptual engagement with the work. Ultimately, it positions such analysis as foundational to generating original, emotionally compelling productions that resonate with present-day audiences.

Keywords: *opera directing, music theatre, opera dramaturgy, staging practices, directorial analysis, Ukrainian opera, performance interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 30.10.2024 р.